

## Quatro dimensões do microconto como mutação do conto: brevidade, narratividade, intertextualidade, transficcionalidade<sup>1</sup>

Cristina ÁLVARES<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo faz o ponto da situação do debate teórico-crítico em torno da questão do microconto como mutação do conto. Articulando o diálogo entre três perspectivas diferentes (Lagmanovitch, Zavala, Roas) sobre esta questão, analisamos o jogo de forças e de interferências recíprocas entre as propriedades constituintes do microconto: brevidade, narratividade e intertextualidade, com base em microcontos em espanhol e em francês. Inserindo o referido debate no âmbito da narratologia e das suas tendências recentes (abertas pelo cognitivismo, teoria dos mundos possíveis e *cultural turning*), examinamos as conceções de narratividade e de intertextualidade que nele estão em jogo e de que modo elas contribuem para a definição e caracterização da relação de derivação, contínua ou descontínua, que liga o microconto ao conto. Constatando o pouco peso que tem a teoria da ficção no estudo do microconto, introduzimos no debate o conceito de transficcionalidade que desloca a análise da relação entre as duas formas narrativas para o plano do conteúdo diegético. Descrevemos o *modus operandi* das figuras transficcionais em vários microcontos que podem assim ser definidos como transfigções de contos e concluímos com a noção de espaço transficcional e suas vantagens em relação à de género.

*Conto. Microconto. Brevidade. Narratividade. Intertextualidade. Transficcionalidade*

Da leitura de ensaios e artigos produzidos por especialistas e estudiosos do microconto, também chamado microficação ou micronarrativa,<sup>3</sup> em várias línguas europeias, decorre que este tipo de textos literários breves e hiperbreves se define por três constantes: a brevidade, a narratividade - estas duas explicitamente presentes na designação *micronarrativa* - e a intertextualidade. Por razões que se prendem com a história literária do conto e do *microrrelato* em espanhol é no mundo hispanoamericano que mais se tem desenvolvido a reflexão e o debate teórico-crítico em torno das formas literárias breves e hiperbreves. Aí a questão da relação entre conto e microconto aparece indissociavelmente ligada a uma outra: a do estatuto genológico da micronarrativa. Trata-se de um género autónomo ou de um sub-género? A resposta a esta questão obriga a pensar a origem do microconto. Podemos dizer que há uma correlação entre a questão genológica e a questão genealógica<sup>4</sup>.

Na coletânea de ensaios editada em 2010 por David Roas, *Poéticas del microrrelato*, a questão do estatuto genológico do microconto ou *microrrelato* é sistematicamente colocada em conexão com a do vínculo que o liga ao conto moderno, tal como Poe o teorizou. Roas, Álamo Felices, Ródenas de Moya defendem que a micronarrativa é uma variante do conto - daí o bem fundado da designação *minicuento* -, negando-lhe assim um estatuto autónomo. O *microrrelato* é uma forma radical e

<sup>1</sup> Este artigo foi produzido no âmbito do projeto PTDC/CLE-LLI/103972/2008 Mutações do conto nas sociedades urbanas contemporâneas, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. .

<sup>2</sup> UM Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Departamento de Estudos Românicos, Braga, Portugal [calvares@ilch.uminho.pt](mailto:calvares@ilch.uminho.pt)

<sup>3</sup> Irene Andres-Suárez afirma que estes termos são atualmente sinónimos (*apud* Roas, 2010:162) mas Lauro Zavala insiste em separá-los. Zavala tem avançado várias propostas para distinguir *minicuento* e *minificción* em termos de narrativa moderna e pósmoderna. Numa delas o *minicuento* mantém, concentrando-a, a ordem narrativa do conto, enquanto que a *minificción* descentra ou desloca a estrutura narrativa do conto (Zavala-a). Noutra, o *minicuento* é uma narrativa linear, clássica enquanto que o *microrrelato* é antinarrativo e moderno e a *minificción*, combinando os dois, é pósmoderna. Andres-Suárez critica esta terminologia (*apud* Roas, 2010:165).

<sup>4</sup> Diga-se de passagem que a ausência em francês da designação *microconte* - os termos usados são *microfiction* ou *micronouvelles* - também aponta, na esfera francófona, para uma conceção da micronarrativa desvinculada do conto e, portanto, diferente daquela que partilham os principais teóricos hispanófonos do *microrrelato* como Zavala, Lagmanovitch, Roas e Andres-Suárez, independentemente de o considerarem ou não um género de pleno direito. O termo *micronouvelle* aponta antes para um vínculo de filiação com a novela (que não significa o mesmo que *novela* em espanhol) e um especialista como Andreas Gelz defende que a micronarrativa deriva de mutações do romance.

experimental do conto que agudiza e intensifica as características formais e estruturais deste género literário breve. Já Andrés-Suárez alinha com Lagmanovitch na ideia de que a micronarrativa deriva efetivamente do conto mas que a intensificação da brevidade sofre a certa altura uma transição brusca correlativa de uma mutação estrutural que eleva a micronarrativa à condição de género autónomo (*apud* ROAS, 2010, p.162). Por outro lado, Rojo e Trabado Cabado acentuam a natureza transgénica da micronarrativa, aproximando-a de géneros não narrativos como o aforismo ou a lírica, o que os leva a postular um estatuto genologicamente dependente, duvidando no entanto que essa dependência derive do conto. No seio da corrente transgénica, Zavala também dá grande destaque à dimensão genologicamente híbrida e fronteira da micronarrativa (ou *minificción*) mas define-a como uma mutação pósmoderna do conto.

## Brevidade

Embora todos digam que a brevidade não se mede em número de páginas, de palavras ou de caracteres, a verdade é que especialistas como Lagmanovitch ou Zavala usam esse critério para distinguir entre narrativa ou conto breve/curto, muito breve/curto e hiperbreve/ultracurto. Em princípio uma micronarrativa não ultrapassa as duas páginas impressas mas há-as de apenas sete, como o *Dinosaurio* de Monterroso: 'Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí', ou mesmo de quatro palavras, como 'El Emigrante', de L.F. Lomeli: « ¿Olvida usted algo? - ¡Ojalá! ».

Tendemos a pensar a brevidade da micronarrativa como a qualidade que determina as outras: concisão, depuração, economia de meios, intensidade. Autores como Lauro Zavala pensam a brevidade como propriedade condicionada em grande parte pelos novos *media*: uma história deve caber num ecrã de computador ou de telemóvel – e em geral pela forma de vida e pela sensibilidade pós-moderna contemporânea:

Tal vez el auge reciente de las formas de escritura itinerante propias del cuento brevísimo, y en particular las del cuento ultracurto, son una consecuencia de nuestra falta de espacio y de tiempo en la vida cotidiana contemporánea, en comparación con otros períodos históricos, y seguramente también este auge tiene alguna relación con la paulatina difusión de las nuevas formas de la escritura, propiciadas por el empleo de las computadoras. (ZAVALA, 2002, p.552).

Tanto os novos *media* como o fim das grandes narrativas de emancipação universal (LYOTARD, 1979) são sem dúvida fatores contextuais muito propícios à prática da narrativa breve, mas é preciso não esquecer que esta surgiu na cena literária muito antes do advento da Internet. A narrativa breve, muito breve e extremamente breve surge sob a ação conjugada do modernismo e do desenvolvimento da imprensa na transição do século XIX para o século XX – veja-se por exemplo *les nouvelles en trois lignes* de Fénéon – e resulta de mutações da narrativa (ROAS, 2010, p.33) causadas principalmente pela fragmentação do romance (NUÑEZ SABARÍS). Sem escamotear o impacto de novos suportes e meios de comunicação sobre a forma e a estrutura dos textos, David Roas e outros teóricos do *microrrelato* põem a tónica nos fatores estruturais, intrinsecamente literários para dar conta da brevidade deste textos. Para Roas o *microrrelato* é mais uma variante do conto, que corresponde a uma das vias de evolução do género desde que Poe colocou os seus princípios básicos. Essa via é a da intensificação da brevidade. Esta aparece assim não como consequência direta de fatores contextuais mas como uma propriedade estrutural ainda que não *a priori* do *microrrelato*. Isto quer dizer que a brevidade não é uma condição determinante das outras características das micronarrativas: concisão, depuração, intensidade, mas é, isso sim, diz Roas, o efeito direto da máxima expressão a que são levadas as potencialidades do conto: condensação, intensidade, economia de meios, unidade de efeito. A unidade de efeito (o impacto do final único) - a característica *sine qua non* que, segundo Edgar Allan Poe, define o conto – está na mira do microconto porquanto este resulta de uma radicalização, própria da literatura experimental, da estrutura do conto. Daí a importância do final surpreendente, revelador ou desconcertante (ROAS, 2010, p.25). Elipse, paralipse e frequência singulativa (contar uma vez o que aconteceu uma vez) são estratégias

**GUAVIRA LETRAS**, n. 15, ago.-dez. 2012

narratológicas fundamentais do conto, cuja concertação produz a brevidade.

Diferentemente de Zavala, que acentua a importância de fatores extra-literários (ideológicos e tecnológicos), Roas entende portanto o *microrrelato* no âmbito de uma dinâmica intra-literária e intra-genológica, que o vincula continua e inelutavelmente ao conto, do qual mais não é do que um sub-gênero<sup>5</sup>. Por sua vez, Lagmanovitch alinha com Roas no que diz respeito ao âmbito genologicamente interno da dinâmica da mutação, considerando no entanto que se dá a certa altura uma rutura do vínculo de filiação que liga o *microrrelato* ao conto. Tal rutura marca o acesso da forma narrativa breve e hiperbreve ao estatuto de gênero autónomo.

## Narratividade

Tanto David Lagmanovitch como David Roas optam pelo termo *microrrelato* que, sendo mais geral do que o de *minicuento*, afrouxa o laço que liga ao conto estes textos curtos e ultra-curto, pondo a tónica na narratividade a que o prefixo *micro* ou *mini* acrescenta a brevidade. Para Lagmanovitch a narratividade é uma categoria chave das micronarrativas que permite distingui-las dos microtextos (que existem em vários tipos, gêneros e modos, inclusive extra ou não literários) e das microficcões (um texto pode ser ficcional sem ser narrativo).

Porém a brevidade não deixa de ter uma ação negativizante sobre a narratividade. Lagmanovitch reconhece-o quando fala da mutação estrutural que corta o cordão umbilical ligando a micronarrativa ao conto. Afirma então que essa mutação consiste na redução ou supressão de alguns componentes da sintagmática narrativa, entendendo-se por tal a sequência exposição-complicação-clímax-desenlace (LAGMANOVITCH, 2006, p.135). Ora, sendo o conto o exemplo por excelência de uma estrutura narrativa articulada sobre esta sequência, é justamente sobre a integridade da sua sintagmática, desenrolada numa ordem sequencial do tempo, que a brevidade faz incidir a sua ação. Nesta perspetiva, o tempo é a categoria narrativa diretamente afetada. A brevidade obriga a encolher drasticamente o tempo através do sumário e da elipse, reduzindo a sucessão de ações a uma ação única contada uma única vez. É pois na frequência singulativa que reside a narratividade da micronarrativa, forçosamente reduzida e condensada, mas também por isso em elevado grau de concentração e densidade. Se por um lado a brevidade des-narrativiza ao nível da ordem, ela hipostasia a narrativa ao nível da frequência. Veja-se como esta novela em três linhas de Fénéon se estrutura numa sintagmática impecável reduzida à sua expressão mínima: uma única ação (presente histórico equivalente ao *passé simple*) transforma um estado (valor iterativo do imperfeito): 'Les filles de Brest vendaient de l'illusion sous les auspices de l'opium. Chez plusieurs la police saisit pâtre et pipes (Havas)' (FÉNÉON, 1998, p.10).

Das micronarrativas diz Marielle Macé que são narrativas sem narratividade (MACÉ, 2010, p.218) mas também não seria propriamente inadequado falar de narratividade sem narrativa. Se a expressão de Macé supõe que a narratividade é temporalidade e sequencialidade, situando-se portanto no plano imediatamente apreensível do discurso da narrativa, já a expressão quiasmicamente correlata supõe a narratividade a um nível semântico mais profundo onde ela é apreensível apenas como tensão narrativa, sustentada por aquilo a que a teoria semionarrativa chama uma categoria sémica<sup>6</sup>. Lagmanovitch fala, a propósito da narratividade, de um modelo de estrutura universal fundado num conflito entre 'entidades contrastantes' (2006:44), i.e., num antagonismo entre actantes. Por mais

<sup>5</sup> Numa conferência proferida no simpósio Microcontos e outras microformas, realizado na Universidade do Minho, em Braga, em outubro de 2011, David Roas voltou à questão do estatuto genológico do microrrelato mas agora sob o ângulo pragmático da receção, tendo concluído que as estratégias de leitura do microconto não são diferentes das do conto.

<sup>6</sup> Uma categoria sémica é uma correlação de semas opostos. Os semas são unidades mínimas de conteúdo definidas de modo relacional pelas suas diferenças. Diz Greimas que um sema deve a sua existência à distância diferencial que o opõe a outros semas e que as categorias sémicas opondo dois semas são logicamente anteriores aos semas que constituem (primado ontológico da diferença). As categorias sémicas constituem a semântica fundamental que o quadrado semiótico atualiza fazendo emergir a sintaxe actancial (Greimas, 1993).

esquemática ou elítica que seja, há na micronarrativa um núcleo compacto de narratividade que permite ao leitor inferir uma história. O que está em jogo é menos a trama narrativa do que a tensão narrativa. Aos olhos de Lagmanovitch como de Roas, a presença desta tensão delimita a esfera dos *microrrelatos* no conjunto mais amplo dos microtextos (ROAS, 2010, p.26; LAGMANOVITCH, 2006, p.92). Ambos consideram que os géneros gnómicos – aforismos, máximas, apólogos, provérbios, *slogans* - são microtextos mas não micronarrativas, na medida em que apresentam uma sequência mínima de ideias ou argumentos, mas não uma sequência mínima de ações. 'À jamais perdue, la taupe qui cherche son chemin dans les étoiles' (CHÉVILLARD, 2012, p.42) – este microtexto de Chévallard não é uma micronarrativa. Os géneros poéticos, como o *haiku* ou o poema em prosa também ficam fora das fronteiras da micronarrativa. Outras formas narrativas breves como a anedota e a piada, ou ainda o *filler* jornalístico tampouco pertencem à esfera das micronarrativas porque o objetivo visado não é estético e como tal não são literárias (LAGMANOVITCH, 2011)<sup>7</sup>.

Tomemos este microtexto *twiterário* de José Luis Zárate: 'Narciso ama sus ojos peces, su fluyente piel de agua'. (9:06 AM Dec 27th via [TweetDeck](#).) Não se trata de um texto aforístico (não é uma formulação memorável de um fragmento da verdade) nem poético (não transmite uma impressão, um olhar, um instante). Poderá ser considerado uma micronarrativa? O texto é um enunciado monofrástico sobre uma personagem, Narciso, que está num determinado estado, o do amor por certas partes do seu corpo, olhos e pele, a que são atribuídas qualidades aquáticas por via das expressões metafóricas que as referem. Ora esse estado não sofre nenhuma transformação. Formalmente, não é um *microrrelato*. Mas a presença de uma personagem não é uma marca de narratividade? Se o enfoque se deslocar do texto para o leitor, este microtexto poderá tornar-se um *microrrelato*: o leitor recorre ao conhecimento que tem da história de Narciso, aqui reativada e reciclada em mais uma versão, para apreender a tensão narrativa, formal e literalmente inexistente, no plano metafórico dos olhos de peixe e da pele de água, que prefigura o funesto destino da personagem afogada por amor de si mesmo. Afinal, o texto de Zárate, que parecia não narrar nada, usa as metáforas aquáticas para sugerir ou insinuar a morte de Narciso. O texto coloca o ponto de partida, o leitor infere o ponto de chegada, apelando ao seu saber literário e cultural. Ler é uma operação de co-criação. Neste caso, a intertextualidade é solidária da narratividade, pois permite restituir uma história que a brevidade tinha suprimido.

A conceção de narrativa e de narratividade que atravessa os ensaios de Lagmanovitch assim como os ensaios reunidos por Roas, incluindo o seu próprio, elege a ação como critério fundamental, inscrevendo-se assim na tradição da narratologia clássica e da sua matriz estruturalista (PRINCE, 2006). Entre os representantes mais prestigiados desta tradição estão Greimas e Genette. A teoria semionarrativa de Greimas baseia-se, como já vimos, na tensão e na dinâmica de conflito, que se manifesta discursivamente como encadeamento de acções. Genette define a narrativa como expansão transfrásica do verbo, categoria gramatical que exprime a ação, e por isso a sua narratologia se organiza em tempo, modo e voz.

Estas duas obras, *Poéticas del microrrelato* mas sobretudo *El microrrelato. Teoría e historia*, traçam as coordenadas teórico-conceptuais de uma percepção da microconto que escamoteia desenvolvimentos mais recentes da narratologia donde saem outros critérios de narratividade. A narratologia pós-clássica de inspiração cognitivista redefine a narrativa como experiência antropocêntrica mais do que sequência de ações (FLUDERNIK, 2006). A narratividade emancipa-se da trama (*fabula*) e surge como representação da experiencialidade humana, composta por ações mas também e sobretudo por ideias, intenções e sentimentos. Esta corrente tem como referência maior o romance do século XX (Kafka, Joyce, James, Faulkner, Woolf, Robbe-Grillet) que pratica aquilo a que Stanzel chamou *figural narrative*. A narrativa figural é aquela que não parece ser mediada pelo narrador, sendo a informação diretamente filtrada pelas percepções e pensamentos do *character-reflector* (nos termos de Genette, trata-se da restrição de campo própria da focalização interna). Na

---

<sup>7</sup> Um microrrelato não é um poema em prosa na medida em que este é uma ficção destituída de narratividade; também não é uma notícia curta ou *filler* que são narrativas sem ficção. Ora, o microrrelato reúne narratividade e ficcionalidade (Lagmanovitch, 2006: 92, 94).

micronarrativa, a ausência de descrições e de explicações faz com que a introdução brusca de personagens, surgidas do nada, empregue as estratégias características da narrativa figural, nomeadamente o *etic opening*<sup>8</sup>. Um exemplo disso é o microconto paradigmático de Monterroso: 'Quando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí'. Não sabemos sequer quem despertou – o dinossauro ou outra personagem não identificada? – mas acedemos à informação sobre o dinossauro que ainda estava ali (onde?) através da percepção instantânea de uma personagem – outra ou o próprio dinossauro – que acordou. A narratologia cognitivista dá grande relevância à atividade mental da personagem em detrimento da sua atividade externa e, fundamentando-se na prevalência do discurso sobre a história, formula o postulado do discurso narrativo sem história (FLUDERNIK, 2006: 105). Correlativamente, a categoria da ação é substituída pela de personagem como critério privilegiado de narratividade.

Outra linha da narratologia pós-clássica, inspirada na estética da receção e na pragmática, desloca do texto para o leitor a instância de construção ou elaboração do sentido, criando o *reader-oriented criticism*. Vimos acima como o estatuto genológico de uma microficção pode depender da sua receção. Ao afirmar que 'los géneros no responden exclusivamente a marcas textuales objetivas, necesarias e suficientes, sino que dependen también de la experiencia textual de los lectores' (2010:23), Roas afasta-se de Lagmanovitch e da esfera da narratologia clássica e aponta duas características pragmáticas do *microrrelato*: o necesario impacto sobre o leitor e a exigência de um leitor ativo (2010:14). De facto, o elevado grau de indeterminação semântica destas narrativas minúsculas obriga o leitor a um esforço hermenêutico considerável que passa pela mobilização da sua memória, experiência e competência literárias e culturais.

## Intertextualidade

Lagmanovitch contrasta a sua posição narrativista com a posição transgenérica cujo principal representante é o crítico mexicano Lauro Zavala. Estabelecer como requisito da micronarrativa a existência de uma trama narrativa, ainda que apenas insinuada, implica que o seu género está perfeitamente determinado (LAGMANOVITCH, 2006, p.31-1). O autor argentino não nega a presença de diversos géneros literários e discursivos no *microrrelato* mas considera que estes se subordinam à estrutura narrativa do texto em que estão integrados. A esta capacidade assimiladora dá o nome de omnivoracidade:

(...) el microrrelato, género omnívoro, asimila los alimentos que encuentra a su paso: observación de la realidad inmediata, lecturas infantiles, sueños y recuerdos, textos históricos, leyendas y consejas de general conocimiento, otras construcciones propias de la ficción, textos periodísticos y, en fin, discursos de los más variados tipos. No se subordina a ellos, sino que los incorpora a su estructura y les hace desempeñar las funciones propias de un relato: los absorbe, pero no por ello tales elementos pierden su naturaleza. (2006, p.95).

A ideia de uma natureza omnívora da micronarrativa é aqui uma alternativa à de natureza transgenérica. Zavala define a microficção pela 'tendencia lúdica a la hibridación genérica, especialmente en relación con el poema en prosa, el ensayo, la crónica y otros géneros de naturaleza no narrativa' (ZAVALA, 2002, p.548). O autor mexicano apresenta a hibridação transgenérica como uma contaminação relativista dos géneros cuja fluidez contrasta fortemente com a visão diferenciadora, hierarquizadora e integradora do crítico argentino. Escreve Zavala:

---

<sup>8</sup> A narrativa figural pratica o *etic opening* como estratégia para introduzir as personagens e o mundo que habitam. Em contraste com o *emic opening*, forma canónica da narrativa autorial e da narrativa retrospectiva na primeira pessoa (autobiografia), que introduz as personagens através do artigo indefinido e do imperfeito, seguindo-se a partir daí o artigo definido, no *etic opening* não há antecedente para o artigo definido nem para o pretérito ou mais que perfeito. Enquanto que na narrativa autorial, o narrador apresenta as coordenadas do mundo habitado pela personagem, na narrativa figural, a personagem ou personagens e respetivo mundo ficcional são introduzidos imediata e abruptamente, obrigando o leitor a reconstituir os acontecimentos.

La existencia de una gran diversidad de formas de hibridación genérica, gracias a la cual el cuento brevísimo se entremezcla, y en ocasiones se confunde, con formas de la escritura como la crónica, el ensayo, el poema en prosa y la viñeta, y con varios otros géneros extraliterarios, como la entrevista, la adivinanza, la autobiografía, las cartas al lector y la confesión (ZAVALA, 2002, p.539).

E acrescenta:

Tal vez por esta razón algunos textos de Julio Torri (“De fusilamientos”, “La humildad premiada” y “Mujeres”), que en base a todo lo visto hasta aquí pueden ser considerados legítimamente como cuentos ultracortos, han sido incluidos en sendas antologías del ensayo y del poema en prosa. (*idem*, p.549).

O hibridismo transgenérico sobrepõe-se à narratividade, diluindo-a, e daí a opção de Zavala pelo termo *minificción* em vez do de *microrrelato*. Todo o esforço teórico de Lagmanovitch vai no sentido contrário que é o de estabelecer a boa distância entre o microrrelato e outras formas e géneros breves, como o poema em prosa, o *haiku* e o *filler* jornalístico. A distância entre os géneros breves é metaforicamente configurada como ordem territorial, neste caso de espaços urbanos (ou nem tanto) : 'En el territorio de los microtextos están la plazoleta del micropoema y el palacio de los aforismos, pero ambos quedan a cierta distancia del amplio parque, o talvez prado, de los microrrelatos'. (LAGMANOVITCH, 2011, p.6). Compreende-se assim que, na medida em que subordina os géneros digeridos à estrutura narrativa – e daí a opção de Lagmanovitch pela designação *microrrelato* -, a omnivoracidade da micronarrativa garante a distância *inter* em contraste com a confusão *trans*. *Inter* supõe uma ordem de relações entre lugares – uma estrutura – enquanto que *trans* implica uma rede de sobre- e justa-posições num campo de contornos indefinidos e fronteiras inconsistentes, ou seja, um espaço que Deleuze diria desterritorializado ou rizomático. Mas o que a metáfora digestiva não tem em conta é que, dada a esqualidez da trama, talvez o aparelho narrativo não seja suficientemente consistente e articulado para assegurar a identidade genológica do texto e careça, para esse efeito, de intervenção externa. É o que acontece no caso da microficcção de Zárate acima referida, que necessita da atividade hermenêutica do leitor para que o fio da história, enrolado nas metáforas, se desenrole mentalmente numa curta sintaxe narrativa. E afinal, insinuar ou sugerir ou subentender uma história não é também um lance poético ?

O que está tacitamente em jogo nas qualidades omnívoras ou transgenéricas entra no âmbito do conceito de intertextualidade, que é o terceiro do conjunto de traços que caracterizam o microconto. Lagmanovitch não lhe atribui grande importância. Apresenta os microcontos como reescrita de textos clássicos, dando o exemplo de *Prometheus* de Kafka (2006, p.11-13), texto de 145 palavras, que narra quatro versões do destino de Prometeu depois que foi condenado pelos deuses à tortura permanente. A reescrita de mitos e textos clássicos<sup>9</sup>, continua Lagmanovitch, é uma forma de intertextualidade que pode utilizar a paródia; esta distingue-se pelo humor de outras modalidades de reescrita (LAGMANOVITCH, 2006, p.127). Distingue ainda entre paródias genéricas, cujo hipotexto são as convenções de um género, e paródias específicas, que incidem sobre um texto particular. E afirma que é esta última que a micronarrativa pratica: 'debe concentrar-se en un episodio aislado, no en todo un género' (*idem*, p.128). Por seu lado, Zavala procede no campo da intextualidade a uma divisão semelhante mas de valor diferente:

Cuando el hipotexto es una regla genérica (por ejemplo, si se parodia el estilo de un instructivo cualquiera, en general) nos encontramos ante un caso de intertextualidad posmoderna. Por otra parte, cuando lo que se recicla es un

<sup>9</sup> Clássico é aqui usado como sinónimo de *canónico*, pois os exemplos avançados incluem Cervantes, Shakespeare, As mil e uma noites, Robinson Crusoe.

texto particular (por exemplo, el mito de las sirenas o un refrán popular) nos encontramos ante un caso de intertextualidad moderna. Esta diferencia implica relaciones distintas con la tradición literaria. (ZAVALA, 2002, p.544)

Reencontramos a diferença entre reescrita de convenções genéricas e reescrita de textos concretos, mas o teórico mexicano valoriza a intertextualidade pósmoderna que é a via pela qual a microficcão se reapropria outros géneros. Por outras palavras, intertextualidade pósmoderna e hibridismo genérico são o mesmo. Paródia, ironia e humor são estratégias transgenéricas (2004, p.131). Zavala considera que a microficcão é o género mais irónico, experimental e lúdico da literatura, que dialoga com a escrita literária e extraliterária, incorpora elementos de ambas as categorias e tem, por isso, uma natureza genológica fronteiriça (2005, p.363-4). Um exemplo de diálogo com a escrita extraliterária são as novelas em três linhas, microficcões que reescrevem *faits divers* e *headlines* (ÁLVARES, 2011, 2011a); ou as que Chévallard posta quotidianamente no seu blog *L'autoficitef* e que se reapropriam dois géneros da escrita do real ou do *everyday life*: o diário e a crónica (BELLON, 2011). Quando comparamos as posições de Lagmanovitch e de Zavala, é notória a diferença de amplitude do hipotexto: reduzido ao cânone em Lagmanovitch, alargado a todos os tipos e categorias de textualidade em Zavala.

Nesta escala, David Roas parece assumir uma posição intermédia. O primeiro dos 'rasgos temáticos' da micronarrativa é a intertextualidade definida como diálogo paródico com outros textos (ROAS, 2010, p.14). O hipotexto são aqui, por um lado, textos e não géneros e, por outro, os textos parodiados não têm de se restringir às obras canónicas: são apenas 'outros textos'. Ao mesmo tempo, a paródia não é uma forma de intertextualidade entre outras, pois ela define o próprio diálogo intertextual. Deformação de um texto pré-existente (CEIA, 2010), a paródia funciona, diz Francica Nogueiro, como uma dupla codificação que sobrepõe uma contestação e uma cumplicidade, uma crítica e uma homenagem, ao texto parodiado e eventualmente à tradição que ele representa (*apud* ROAS, 2010, p.80). Nesse sentido a micronarrativa inscreve-se em pleno no espírito eclético e cínico com que a pósmodernidade revisita a modernidade. 'Não sendo um recurso exclusivo de uma época, [a paródia] está suficientemente documentada no espaço que se convencionou chamar literatura pós-moderna para nos permitir distinguir a paródia também como paradigma desta época' – lê-se no *E-dicionário de termos literários* (CEIA, 2010).

Mais à frente Roas cita Graciela Tomassini e Stella Maris Colombo que aumentam ainda mais o âmbito do hipotexto ao classificarem a microficcão como forma de textualidade parasita que prospera à custa do legado da cultura, submetido a uma reciclagem que pode ou não comportar uma reorientação axiológica (ROAS, 2010, p.18). Passamos assim da tradição literária ao legado cultural que inclui a literatura entre outras práticas e produções. O campo literário perde autonomia e dilui-se no campo cultural. É para aí que aponta já a ideia de Zavala, segundo a qual a microficcão dialoga com a escrita literária e extraliterária. Mas a esfera extraliterária não é só escrita (os géneros da imprensa, por exemplo, como a crónica, a reportagem, o *fait divers*), é também oral. São os discursos coletivos que circulam no seio de uma dada sociedade, com os seus estereótipos, as suas metáforas e expressões feitas, os seus tiques lexicais e retóricos. As microficcões de Rui Manuel Amaral reunidas em *Caravana* e que Rita Patrício estudou (Patrício, 2011), exploram as consequências surrealistas e absurdas da significação literal de metáforas como 'pedir a palavra', 'onda de entusiasmo', 'chuva de protestos', 'fazer-se luz dentro de si', 'ter macaquinhos na cabeça', entre muitas outras expressões figuradas populares. Mas na perceção culturalista de Tomassini e Colombo, o domínio extraliterário é ainda mais vasto, pois coincide com o património cultural e, nessa medida, o hibridismo não diz respeito apenas aos géneros literários e aos discursos sociais mas também às diversas artes e *media*, velhos e novos. Mais do que reescrita, falar-se-á então de trans-escrita, de transsemiotização e de transmedialidade, pois na fluida e global paisagem cultural contemporânea as obras estabelecem relações de continuidade entre si, para lá das fronteiras artísticas, mediáticas, nacionais e culturais. Mais do que de obras autónomas, falar-se-á de *clusters* ou constelações de obras, independentemente de suportes materiais, canais de comunicação, estatutos socio-institucionais, públicos, línguas. Deste modo, as microficcões ou micronarrativas ou microcontos parodiam não apenas o cânone literário mas todo um imaginário transversal de grande amplitude.

## Da intertextualidade à transficcionalidade: quadros de referência e personagens

Os contos de fadas constituem uma região destacada da tradição narrativa ocidental. Devido à sua pregnância imaginária, contam-se entre as ficções mais recicladas e reinventadas em diferentes textos, *media* e artes<sup>10</sup>. Narrativas de grande circulação e consumo, os contos de fadas, foram, desde a sua invenção, capturados numa dinâmica de interação e interseção complexa entre cultura literária e cultura mediática, que dura até hoje<sup>11</sup>. Os contos de fadas ocupam um lugar à parte no campo genérico do conto, onde estão simultaneamente dentro e fora: dispendo de um cânone literário próprio (estabelecido por Perrault e Grimm) e amplamente disponíveis ao regime de funcionamento da cultura popular e mediática (nomeadamente às apropriações transficcionais de que falaremos adiante), os contos de fadas têm na cultura literária uma posição institucionalmente periférica que determina a sua afinidade com a paraliteratura. Isso não os impede de serem contos como os outros e de se estruturarem em função da unidade de efeito que é, segundo Poe, o princípio básico do conto. No plano formal, a diferença principal parece situar-se ao nível da clausura do texto que é formular e estereotipada, enquanto que o final do conto, principalmente moderno, é imprevisível e inconclusivo.

Também para os microcontos os contos de fadas constituem um hipotexto privilegiado. Veja-se por exemplo o lugar que têm nas obras de Ana Maria Shua, de José Luis Zárate ou de Gilbert Lascault, ainda que este autor não atribua a designação de *microfictions* ou *micronouvelles* às 50 narrativas breves e hiperbreves, que são outras tantas versões alternativas do Capuchinho Vermelho, e a que chama 'textes courts' (LASCAULT, 1989:4). Estes autores escrevem séries de microcontos que parodiam contos de fadas. Mas vários outros autores, sobretudo de língua espanhola, reescrevem micronarrativas numa veia lúdica e/ou iconoclasta. Este texto de Armando José Sequera retoma um segmento diegético da *Branca de Neve*:

'Júrenos que si despierta, no se la va a llevar – pedía de rodillas uno de los enanitos al príncipe, mientras éste contemplaba el hermoso cuerpo en el sarcófago de cristal. Mire que, desde que se durmió, no tenemos quien nos lave la ropa, nos la planche, nos limpie la casa e nos cocine' (*apud* ROJO, 2010, p. 51). A tensão narrativa é apreensível na oposição entre os anões e o príncipe em torno de Branca de Neve. Mas não parece ser esta a tensão fundamental aqui significada. A tensão narrativa empalidece face a uma outra situada ao nível dos discursos da personagem e do narrador. O pragmatismo do anãozinho revela que o afeto que o liga, bem como aos seus seis companheiros, a Branca de Neve não assenta em valores estéticos e morais como a beleza e a bondade, mas antes na utilidade doméstica da presença feminina. Não se trata de afeto mas de interesse. Branca de Neve é no discurso do anão uma empregada doméstica e não a bela princesa em coma que o príncipe se prepara para despertar com um beijo. Neste microconto dá-se um choque entre o discurso do narrador, que mantém o maravilhoso do conto com a referência ao sarcófago de cristal contendo o formoso corpo, e o discurso da

<sup>10</sup> A reciclagem dos contos parece seguir duas linhas de orientação: a linha encantada (ou edulcorada), aberta por Grimm e consolidada por Disney, que reconfigura as histórias num sentido tranquilizador; a desencantada, que pode ser cómica e paródica (desenhos animados de Tex Avery, o ciclo *Shrek*) ou sombria, cínica ou trágica: *Chapéuzinho Vermelho*, de Donald Trevisan (Trevisan, 2003:72-4), as recentes *dark fantasies* cinematográficas dedicadas ao Capuchinho Vermelho ou Branca de Neve; a série fotográfica *Fallen Princesses* de Dina Goldstein (2009).

<sup>11</sup> Escritos por Perrault no meio aristocrático francês do século XVII, os *Contos* sofreram inúmeras reconfigurações e sedimentações, a primeira das quais é de Grimm no início do século XIX. Na sequência das reedições dos *Contos* pelo *Cabinet des fées* ao longo do século XVIII, os irmãos Grimm estabeleceram o cânone dos chamados contos de fadas, concebidos ou sonhados como narrativas arcaicas de origem oral e popular destinadas às crianças. Mas bem antes de Grimm, já as edições de 1695 e 1897 dos *Contos* lhes atribuíam visualmente uma origem oral e popular e um público infantil, através do título e da imagem que compõem os respetivos frontespícios. O título *Contes de ma mere loye* significa, segundo o *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1694, 'des fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent et amusent les enfants' (*apud* Haidmann et Adam, 2010:201). Em 1697, o título muda para *Histoires ou contes du temps passé*. A ilustração representa uma cena doméstica em que uma velha ama, ao mesmo tempo que fia a lã, conta histórias a um pequeno grupo de crianças, junto a uma lareira. Na parede, uma placa com a inscrição 'contes de ma mère l'oie'. O peritexto parece ser uma estratégia editorial para investir o livro daquilo a que Walter Benjamin chamará a aura – 'l'appartenance unique d'un lointain, si proche soit-il' (Benjamin, 1991:144), sugerindo a dimensão pré-literária do seu conteúdo.



personagem, que esmaga o maravilhoso com a banalidade da vida quotidiana e doméstica, quebrando o encantamento do 'era uma vez'. As fórmulas de introdução e de conclusão do conto – 'era uma vez', 'e viveram felizes para sempre' – não existem na microficcão, pois a paródia desencanta o conto, priva-o das fadas, dissipa o *fairy* para revelar o *tale*. O desencantamento é a orientação dominante das reelaborações pós-Disney dos contos de fadas, humorísticas ou não, cómicas ou sérias. Mais do que o antagonismo entre actantes, interessa aqui a divergência entre duas percepções do conto, a encantada (narrador) e a desencantada (anão) – divergência essa que exprime a relação do microconto sem fadas ao conto de fadas. Ao contrário do que acontece na microficcão de Zárate sobre Narciso, em que a intertextualidade favorece e apoia a narratividade, aqui a intertextualidade relega-a para segundo plano.

Para Violeta Rojo, a intertextualidade é uma necessidade estrutural da micronarrativa porque ela lhe dá o seu quadro de referência. Ao suprimir apresentações, descrições, caracterizações e explicações, eclipse e paralipse tornam necessário ou útil o quadro de referência para situar o leitor no vasto universo literário e cultural. É essa a função da personagem de Narciso na micronarrativa acima analisada. Se Rojo tem razão, decorre daqui um princípio de proporcionalidade entre brevidade e intertextualidade: quanto mais breve, mais intertextual é a micronarrativa.

A personagem é porventura o indicador mais seguro do quadro de referência. Nessa função a personagem deve ser facilmente identificável: uma personagem-tipo, uma figura-estereótipo ou uma personagem memorável, *mítica*, gozando de uma pregnância imaginária que a emancipa do texto que a instaurou e faz circular entre múltiplos e heterogêneos textos: Adão e Eva, Narciso, Édipo, Rei Artur, Cinderela, D. Quijote, Zorro, Tarzan, Indiana Jones, etc. É certo que nem todas as personagens têm estas qualidades. Mas não podemos deixar de constatar que parece haver na paisagem cultural contemporânea uma correlação entre autonomia da personagem e perda de autonomia da obra: saliência da personagem que migra de obra em obra, achatamento da obra em conexão com outras (*clusters*).

Em *La busqueda*, de E. Valadés, a presença das sereias e de Ulisses situa o leitor no quadro de referência homérico, mais concretamente no episódio célebre entre todos em que Ulisses resiste ao canto das sereias, amarrado a um mastro: 'Esas sirenas enloquecidas que aúllan recorriendo la ciudad en busca de Ulises'. (*apud* ROJO, 2010, p.51). Esta versão urbana (a ação tem lugar numa cidade e não no mar) procede a várias inversões paródicas: a irresistível atração (sedução) torna-se perseguição, a entropia cerebral (loucura) passa do lado de quem ouve para o lado de quem uiva, as sereias deixam de ser mulheres-peixe ou mulheres-pássaro para serem (como) mulheres-lobo. Notar-se-á que este texto tampouco narra a transformação de um estado noutro estado. Limita-se a narrar um estado que coincide com uma ação, a busca, a que o presente dá um sentido de inacabamento e de prolongamento indefinido. Não há aqui sequencialidade alguma. E se não hesitamos em inscrever a busca numa relação de conflito, isso deve-se ao nosso conhecimento do episódio que opõe Ulisses e as sereias. O objetivo de Valadés não parece ser narrar uma história, por ínfima que seja, mas antes estabelecer um jogo intertextual no qual, mais uma vez, as personagens desempenham uma função de primeiro plano. Essa função é prioritariamente a de indicador ou marcador do quadro de referência, da qual depende uma outra função: a função actancial que nos chega em eco vindo do hipotexto. Esta microficcão presta-se a ilustrar a tese de Zavala contra a de Lagmanovitch: a intertextualidade prevalece sobre a narratividade. Mas já será mais difícil seguir o crítico mexicano quando ele, ao formular a sua proposta de uma nova teoria literária e de uma nova narratologia derivadas do modelo da microficcão hispanoamericana, delas exclui a categoria da personagem, sob pretexto de que, na tradição narrativa daquela região do mundo, a linguagem e o seu poder evocativo têm mais peso do que a personagem. Neste projeto de narratologia pósmoderna de raíz hispanófono, as categorias de trama, personagem, ambiente, estilo, ponto de vista e tema, elaboradas a partir do estudo do romance do século XIX, são substituídas em toda a linha pelas categorias de título, início, tempo, espaço, narrador, linguagem, género, intertexto, ideologia e final, as quais derivam do estudo da microficcão contemporânea (ZAVALA, 2009, p.39-41). É certo que a representação das vicissitudes psico-morais da personagem não tem lugar (nem tempo) nas micronarrativas. A personagem tem valor indicativo e função de sinal mas esse valor e essa função têm o poder de mobilizar um texto ou textos. Veremos seguidamente de

resto que, vista numa outra perspetiva teórica, a personagem da microficção não perdeu nem função actancial nem relevo ontológico. Daí que erradicar o seu conceito não pareça viável.

## Os microcontos como transficções de contos

Abordamos agora as micronarrativas numa perspetiva de análise que não se encontra nas obras de Lagmanovitch e Zavala: a teoria da ficção. Embora Lagmanovitch insista na natureza ficcional do *microrrelato* para o distinguir das formas breves jornalísticas e que Zavala use o termo *minificción*, a verdade é que não se interessam pelas características dos mundos ficcionais criados por estas narrativas. Ambos os autores estão, cada um à sua maneira, demasiadamente presos à tradição formalista dos estudos literários para aderirem a uma teoria que autonomiza o conteúdo (a diegese) da sua forma de expressão (a narrativa), ou seja, que toma como plano de análise não o texto mas a ficção. A teoria da ficção estuda na narrativa não a sua formalidade retórica mas a sua força referencial, a sua semântica (PAVEL, 1988, p.7). Além disso, a teoria da ficção hipostasia a personagem (já que a autonomia do mundo ficcional em relação à narrativa que o funda passa pela autonomia da personagem), o que a coloca em rota de colisão com o projeto narratológico de Zavala.

Na coletânea de ensaios organizada por Roas, três autores referem-se brevemente aos mundos ficcionais criados pelo *microrrelato*: Andres-Suárez, Álamo Felices e Ródenas de Moya. Este último é quem mais desenvolve a questão ou o desafio que o microrrelato representa para a teoria da ficção (*apud* ROAS, 2010, p.189-91) e que tem a ver com a relação entre dimensão do texto e dimensão do mundo. Dada a estrutura da micronarrativa, o respetivo mundo não explicita nem implícita o estado de coisa mas limita-se a mencioná-lo, produzindo uma 'textura zero' em que os não-ditos, 'os brancos' ou, nos termos de Gerald Prince, 'o des-narrado' (PRINCE, 2005) tem muito mais peso do que o narrado. Se é certo que todos os mundos ficcionais são incompletos porque comportam zonas indeterminadas, normalmente irrelevantes para a lógica da ficção (por exemplo, quem eram os pais de Tintin), as texturas zero fazem do princípio de incompletude o seu próprio modo de estruturação e funcionamento narrativo. Por isso, os mundos microfissionais apresentam um grau de acessibilidade muito baixo que impede o leitor de mergulhar empaticamente na ficção e o obriga a um grande esforço hermenêutico<sup>12</sup>. É esse o efeito que tem sobre nós o *Dinosaurio* de Monterroso. Como nota Marielle Macé, quanto mais económica é a escrita, mais dispendiosa é a leitura. Esta relação inversamente proporcional vem na sequência de uma relação do mesmo tipo entre quantidade textual mínima (dimensão do texto) e máxima amplitude do mundo induzido (dimensão do mundo), pois o 'des-narrado' apela a um preenchimento das lacunas – ou seja, do deserto (não é por acaso que imaginamos o dinossauro monterrosino no meio de um vasto deserto). Macé diz também que esta proporção inversa é irónica e paródica (MACÉ, 2010, p. 216-7). Já vimos que os chamados quadros de referências delimitam os contornos do mundo no seio de um vastíssimo universo ficcional, nele situando o leitor, através da convocação de um ou mais textos. A intertextualidade é um fator crucial na redução da despesa hermenêutica. A leitura de *La búsqueda* é apesar de tudo menos esforçada do que a do *Dinosaurio*.

Em *Heterocosmica*, Lubomir Dolezel (1998) empreende, no âmbito da teoria da ficção, uma revisão do conceito de intertextualidade, baseada na constatação de que a reescrita (ou trans-escrita) conecta as obras não apenas ao nível do texto mas também ao nível da ficção. Os universos ficcionais tendem a adquirir uma existência independente das narrativas que os fundaram e a reciclar-se, completando-se, pondo-se em questão, transformando-se, competindo uns com os outros. Nesta linha, Richard Saint-Gélais forjou o conceito de transficcionalidade para dar conta do fenómeno pelo qual dois ou mais textos, do mesmo ou de outro autor, se referem conjuntamente a uma mesma ficção (SAINT-GÉLAIS, 2011, p.7). Há de facto uma relação entre textos mas esta fica velada em proveito

<sup>12</sup>

O leitor fica no limiar do mundo como no bordo de um precipício. Em vez da passividade da identificação (à personagem, à ação, à história), da irresistível sedução que a ficção exerce sobre ele, o leitor de microficcões está condenado a uma atividade intelectual e crítica demorada, em contraste com a rapidez da narrativa.

de uma continuidade diegética pela qual uma ficção se liga a outras ficções. As séries, os ciclos ou sagas, as continuações, as adaptações, as ficções metaléticas, as versões alternativas ou contraficcionais são formas de transficcionalidade correntemente praticadas pela cultura popular e mediática (banda desenhada, cinema, televisão, literatura popular) e também pela cultura literária, se bem que em menor grau, pois a circulação dos elementos ficcionais é mais fluida no campo mediático do que no literário, onde o regime autorial é mais vigoroso (*idem*, p.374-5, 380-1). Apesar de funcionar de maneira diferente em regime mediático e em regime literário (os textos agrupam-se de acordo com o modelo satelital determinado pela identificação da obra ao autor<sup>13</sup>), a transficcionalidade cria zonas de interação e de interseção entre ficções mediáticas e ficções literárias.

O que está normalmente em jogo nas práticas transficcionais, diz Saint-Gélais, não é tanto a transformação paródica de tal texto mas antes uma incursão numa zona indeterminada do mundo ficcional. As incursões operam frequentemente através do retorno da personagem. Esta transpõe as fronteiras da obra que a instaurou e aparece noutras obras, *medias* e artes, polarizando mundos ficcionais diversos ou versões alternativas do seu mundo de origem. As personagens polarizam mundos que passam de um autor para outro, de um género para outro, de uma época para outra, de uma cultura para outra. É importante notar que esta função não é meramente alusória ou evocativa, pois ela cumpre-se através do seu protagonismo na história. É diferente referir Cinderela como modelo do Capuchinho Vermelho: 'Douze coups de minuit. Le chemin long devint court. Le Petit Chaperon une cendrillon, et le loup féroce un prince sans imagination au lit' (ZARATE, 2011); e narrar o segmento de *Cinderela* desencadeado pelas doze badaladas, infletindo-o em direção a um final infeliz e aberto, sugerido entre parêntesis: 'A la doce en punto pierde en la escalinata del palacio su zapatito de cristal. Pasa la noche en inquieta duermiéndola y retoma por la mañana sus fatigosos quehaceres mientras espera a los enviados reales. (Príncipe fetichista, espera vana.)' (SHUA, 2007, p.70). No primeiro caso (Zárate) temos intertextualidade, no segundo (Shua) temos transficcionalidade. A personagem de Shua não é apenas um nome remetendo para um outro texto. Na perspetiva transficcional, a personagem age e/ou é agida na história, desempenhando funções actanciais (sujeito, anti-sujeito, objeto, destinador, destinatário). Isto quer dizer que a transficcionalidade recupera o critério da acção, o qual, como vimos, é desvalorizado e marginalizado no âmbito da narratologia pós-clássica ou pósmoderna: personagem sem acção (Fludernik), nem acção, nem personagem (Zavala). Embora não seja o único, a personagem é um marcador de transficcionalidade fundamental (Saint-Gélais, 2007, p.6).

Numa entrevista dada à revista em linha *Vox Poetica*, em abril de 2012, Richard Saint-Gélais afirma:

Il y a transfictionnalité lorsque deux textes ou davantage « partagent » des éléments fictifs (c'est-à-dire, y font conjointement référence), que ces éléments soient des personnages, des (séquences d') événements ou des mondes fictifs ; quant aux « textes », il peut s'agir aussi bien de textes au sens strict (romans, nouvelles, mais aussi essais dans certains cas) que de films, bandes dessinées, épisodes télé, etc. La notion recouvre des pratiques aussi diverses que la reprise de personnages telle qu'on l'observe dans *la Comédie humaine*, les suites (autographes ou allographes), les séries, la retransposée d'une diégèse dans une perspective différente, la modification d'une intrigue antérieure (comme dans *Emma*, *oh ! Emma !* de Cellard, où Emma Bovary ne se suicide pas), la réunion de personnages appartenant à des mondes fictifs distincts (*Sherlock Holmes* vs. *Dracula* de Loren Estleman) et quelques autres formules encore. (SAINT-GÉLAIS, 2012).

A transficcionalidade opera portanto através de várias figuras como a continuação apócrifa ou pelo próprio autor, o cruzamento, o descentramento, a contraficção. Há versões que se limitam a fazer

<sup>13</sup> Mesmo aparecendo noutras obras que não a sua de origem, a personagem literária fica sempre vinculada ao autor que a criou (Romeu e Julieta são personagens de Shakespeare), enquanto que na ficção mediática a celebridade da personagem faz sombra ao autor (ou autores). Quem sabe quem são os autores de Fantômas ou de Bécassine ? Há no entanto ficções mediáticas que funcionam de acordo com o regime literário. Acontece muito no cinema, onde os filmes são referidos ao realizador., ainda que seja preciso toda uma equipa para fazer um filme. *Tintin*, de Hergé, por exemplo, é uma banda desenhada que funciona de acordo com um regime autorial vigorosíssimo, de tal maneira que as versões de Tuten, Altarriba e Spielberg são sempre medidas à versão original e fundadora.

uma revisão ou reinterpretação do material diegético sem o alterar, outras, como a contraficção e o cruzamento, operam uma alteração de dados diegéticos prévios. *La busqueda* é uma versão contraficcional do episódio das sereias na Odisseia, que, como vimos, procede por inversões simétricas. Algumas microficções – ou, em francês, *micronouvelles* – da série *Le Petit Chaperon rouge, partout* de Gilbert Lascaut, usam o cruzamento de diferentes contos para elaborar versões contraficcionais. Nesta, a presença do Capuchinho no mundo da Bela Adormecida – pois é ela que está na cama e não o Lobo disfarçado de avó – altera o desenlace num sentido que não é só desencantado mas homosexual:

Ce n'est pas le Prince charmant, c'est le Petit Chaperon Rouge qui réveille la Belle au Bois Dormant. En s'éveillant de cent ans de sommeil, la Belle sourit au Chaperon, lui tend les bras et lui murmure : "Est-ce vous, ma douce ? Vous vous êtes bien fait attendre." Puis, elle demande au Petit Chaperon Rouge de poser la galette et le petit pot de beurre sur la table de chevet, de se déshabiller et de se mettre au lit. Les deux femmes vivent ensemble pendant mille et un ans. Parfois elles s'aiment. Parfois elles se haïssent. Aucune des deux, bien sûr, ne fait un enfant à l'autre (LASCAUT, 1989, p.9)

O cruzamento, que consiste em reunir personagens oriundas de diferentes mundos ficcionais em encontros inesperados, é uma modalidade lúdica de transficcionalidade. Uma microficção de A. M. Shua combina três ficções (o texto bíblico fundador, um mito nacional suíço e uma lenda da ciência) numa única diegese: 'La flecha disparada por la ballesta precisa de Guillherme Tell parte en dos la manzana que está a punto de caer sobre la cabeza de Newton. Eva toma una mitad y le ofrece la otra a su consorte para regocijo de la serpiente. Es así como nunca llega a formularse la ley de la gravedad'. (SHUA, 1984, p.304). O cruzamento de mundos de ficção pode prolongar uma história inacabada ou relançá-la após o desenlace, como nesta micronarrativa de José María Merino, *Ni colorín ni colorado*, em que Cinderela se exila no País das Maravilhas:

Cenicienta, que no era rencorosa, perdonó a la madrastra y a sus dos hijas y comenzó a recibirlas en Palacio. Las jóvenes no eran demasiado agraciadas, pero empezaron a tener mucha familiaridad con el príncipe, y pronto los tres se hacían bromas, jugueteaban. A partir de unos días de verano especialmente favorables al marasmo, ambas hermanas tenían con el príncipe una intimidad que despertaba murmuraciones entre la servitumbre. El otoño siguiente, la madrastra y sus hijas ya se habían instalado en Palacio. La madrastra acabó ejerciendo una dirección despótica de los asuntos domésticos. Tres años más tarde, la princesa Cenicienta hizo público su malestar y su propósito de divorciarse, lo que acarreó graves consecuencias políticas. Cuando le cortaron la cabeza al príncipe, Cenicienta hacía ya tiempo que vivía con su madrina, retirada en el País de la Maravillas (*apud* ROTGER y VALLS, 2005, p.88).

*Petits Chaperons*, de José Luis Zárate (2011) é uma série de 83 *micronouvelles* que usa todas as figuras transficcionais para reescrever o conto do Capuchinho Vermelho, desde as mais brandas às mais intensas. 'Le loup était habillé en mère-grand, mais la mort arriva habillée en chasseur' (75): a narrativa condensa a sequência que conduz à devoração da menina, eliminando o diálogo com o lobo disfarçado de avó, mas não modifica a trama, apenas a contrai. A *micronouvelle* 68 atravessa de novo a história sob o olhar retrospectivo da protagonista: 'J'ai été le Petit Chaperon rouge, se dit-elle, en touchant avec nostalgie le tissu, le panier plein de poussière, la hache oxydée, le toujours fidèle tapis en peau de loup'. Os nós privilegiados da trama são indicados pelos objetos-fetice – capuz, cesto, machado, pele do lobo – cuja enumeração nostálgica retoma os eventos nucleares da história sem a alterar. Mas uma grande parte das *micronouvelles* de Zárate são contraficcionais. Esta, por exemplo, altera a história ao ponto de a anular: 'Le loup n'arrive jamais chez la mère-grand. Le Petit Chaperon s'y prenait très mal pour indiquer les directions' (61). Esta outra apresenta um desenlace alternativo: 'La hache vola. Le village entier accueillit le chasseur en héros quand il revint avec le cadavre de cette dévergondée de Petit Chaperon' (17). A subordinada temporal introduz o dado contraficcional numa versão que parecia até aí seguir a trama oficial: em vez de ter morto o lobo, o caçador executou o

Capuchinho Vermelho, acusado de libertinagem. O cruzamento de ficções está também representado: 'On disait que sa jalousie était déplacée, mais le Petit Chaperon ne pouvait s'empêcher d'éprouver de la haine envers les trois petits cochons'(6); 'Un couple de chaque animal, mais le loup refuse de monter dans l'arche sans le Petit Chaperon'(1). Enquanto que o primeiro texto de Zárata cruza mundos ficcionais que, além de partilharem a personagem do Lobo<sup>14</sup>, pertencem ao mesmo género, o conto, o segundo cruza mundos heterogêneos: o do Capuchinho Vermelho e o da Bíblia, este metonimicamente indicado pelo único mas suficiente detalhe da arca (de Noé). Desta feita, Capuchinho e Lobo são e estão deslocados no projeto de preservação pós-diluviana das espécies – tendo aqui o termo 'deslocados' o duplo sentido de passagem ou transferência (deslocados para outro mundo ficcional) e de mal integrados, estranhos, inadaptados, porquanto formam um casal de espécies diferentes (deslocados na taxonomia biológica).

## Conclusão

O conceito de transficcionalidade permite focar a relação do microconto ao conto sob um ângulo diferente. A diferença essencial reside no nível de análise escolhido que é menos o da forma narrativa do que o do conteúdo diegético. É aí que observamos as mutações do conto efetuadas no e pelo microconto e é aí que observamos a correlação de forças entre brevidade, narratividade e intertextualidade. A relação entre conto e microconto não se coloca portanto aí em termos de género, como é usual fazer-se, e como fazem Lagmanovitch, Zavala e Roas, mas antes em termos de ficção. Em vez da noção de género, categoria literária que se presta mal à conceção de hipotexto alargada à cultura, lidamos com a de espaço transficcional, constituído pelos textos que, independentemente do *medium* que os suporta, se referem a uma ficção e partilham o respetivo mundo. Um espaço transficcional tem uma identidade diegética reconhecível apesar das mutações infligidas aos dados empíricos da ficção oficial. Em vez da hibridação transgenérica, temos uma hibridação transficcional que opera entre textos concretos, criando e exacerbando tensões entre identidade e alteridade, através de dispositivos como a contraficção e o cruzamento. Uma das vantagens do espaço transficcional sobre o género é que ele invalida ou, pelo menos, enfraquece a alternativa entre posição narrativista e posição transgenérica, já que a personagem, por exemplo, é um marcador de transficcionalidade que mantém o seu estatuto de categoria narrativa. Sendo uma forma particular de intertextualidade, a transficcionalidade proporciona um ou vários quadros de referência que amortizam o impacto desnarrativizante da brevidade, situando o leitor mais num mundo de ficção do que num texto. É certo que nem todos os microcontos são transficções de contos, nomeadamente de contos de fadas. Mas os que o são têm a vantagem ou o mérito de projetar a sua relação ao conto no plano da representação diegética, identificando na trama os mecanismos que fazem dele uma mutação do conto. É a estes casos que a designação 'microconto' se aplica com elevado grau de propriedade e de legitimidade.

*Four dimension of the short short story as a mutation of the short story:  
brevity, narrativity, intertextuality and transficcionality*

<sup>14</sup>

Os *Três Porquinhos* não faz parte do cânone Perrault-Grimm, mas *The Big Bad Wolf* (1934), desenho animado de Disney, reúne o Capuchinho Vermelho, o Lobo e os Três Porquinhos.

**GUAVIRA LETRAS**, n. 15, ago.-dez. 2012

**ABSTRACT:** *The paper examines the theoretical debate over the issue of the short short story as a mutation of the short story, through the articulation of three different perspectives (Lagmanovitch, Zavala, Roas) on the connections and mutual interferences between the major characteristics of the short short story – brevity, narrativity and intertextuality – based on a selection of Spanish and French short short stories/ using texts in Spanish and French. We place the debate in the frame of post-classical narratology and its recent trends (as seen in cognitivism, the theory of possible worlds and cultural turning) and examine the conceptions of narrativity and intertextuality which are at stake and the way they shape the link of derivation, either continuous or discontinuous, between short short story and short story. As little weight is given to the theory of fiction in the study of the short short story, we introduce in the debate the concept of transfictionality which shifts the analysis to the level of diegetical content. We describe the 'modus operandi' of the transfictional mechanisms in several short short stories, arguing that they can be seen as transfigurations of short stories. We finish off with the theoretical advantages of the transfictional space over the generic field.*

Key words: *Short story. Short short story. Brevity. Narrativity. Intertextuality. Transfictionality*

## Referências

ÁLVARES, C. Les débris enchevêtrés de l'urbain et de l'humain. L'imaginaire de la ville-machine dans les nouvelles entrecroisées. Inter-lignes. Revue du Laboratoire Art, Culture et Transmission, Institut Catholique de Toulouse, 7, Ville(s) et imaginaires, p. 243-258, 2011 <http://hdl.handle.net/1822/14527>

ÁLVARES, C. Nouveaux genres littéraires urbains: les nouvelles en trois lignes contemporaines. In:ÁLVARES, C. e KEATING, E. (Orgs.). Atas do Simpósio Internacional “Microcontos e outras microformas”, Braga, CEHUM, 2011a [http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes\\_online\\_simposio\\_microcontos.php](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes_online_simposio_microcontos.php)

BELLON, G. Forme brève et nostalgie du récit dans *L'autofictif* d'Éric Chevillard. In:ÁLVARES, C. e KEATING, E.(Orgs.). Atas do Simpósio Internacional “Microcontos e outras microformas”, Braga, CEHUM, 2011 [http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes\\_online\\_simposio\\_microcontos.php](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes_online_simposio_microcontos.php)

BELMONT, N. Poétique du conte. Essai sur le conte tradition orale. Paris: Gallimard, 1999

CEIA, C. Paródia. In Ceia, C., E-Dicionário de Termos Literários, 2010 [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=353&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2),

CHÉVILLARD, E. *L'autofictif*. Talence: L'arbre vengeur, 2012

DOLEZEL, L. *Heterocosmica. Fiction and possible worlds (Parallax: Re-visions of Culture and Society)*. Baltimore:John Hopkins UP, 2000

FÉNÉON, F. *Nouvelles em trois lignes*. Paris:LGF, 1998

FLUDERNIK, M. *An Introduction to Narratology*. London and NY : Routledge, 2009

GENETTE, G. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007

GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1993

LAGMANOVITCH, D. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006

LAGMANOVITCH, D. En lo territorio de los microtextos. *El cuento en red*, 22, p.3-8, 2010

LASCAULT, G. *Le Petit Chaperon rouge, partout*. Paris: Seghers, 1989

**GUAVIRA LETRAS**, n. 15, ago.-dez. 2012

LYOTARD, J-F.. La condition postmoderne. Paris:Minuit, 1979

MACÉ, M.«Le total fabuleux»: les mondes possibles au profit du lecteur'. In: Lavocat Françoise (Org.). La théorie littéraire des mondes possibles. Paris: CNRS, pp.205-2, 2010

PATRÍCIO, R. Uma macieira que dá laranjas. In:ÁLVARES, C. e KEATING, E.(Orgs.). Atas do Simpósio Internacional “Microcontos e outras microformas”, Braga, CEHUM, 2011  
[http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes\\_online\\_simposio\\_microcontos.php](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes_online_simposio_microcontos.php)

PAVEL, T. Univers de la fiction. Paris: Seuil, 1988

PRINCE, G. Disnarrated. In Herman, J., and Ryan, L. (Orgs.). Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. New York: Routledge, 118, 2005

PRINCE, G. Narratologie classique et narratologie post-classique. Vox Poetica, 2006 <http://vox-poetica.org>.

ROAS, D. (Org.). Poéticas del microrrelato. Madrid:Arco/Libros, 2006

ROJO, V. Breve manual para reconocer minicuentos. El cuento en red, 22, p.3-60, 2010

ROTGER, N. Y VALLS, F. (Orgs.). Ciempiés. Los microrrelatos de Quimera. Madrid: Montesinos, 2005

SAINT-GÉLAIS, R. Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux. Paris: Seuil, 2011

SAINT-GÉLAIS, R. (2012), 'Fictions transfuges.La transfictionnalité et ses enjeux. Entretien. Propos recueillis par Frank Wagner', *Vox poetica*, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intStGelais.html>

SHUA,A.M. La sueñera. Buenos Aires: Aguilar, 1984

SHUA, A.M. Casa de geishas. Barcelona: Thule, 2007

TREVISAN, D. O vampiro de Curitiba. Rio de Janeiro: Record, 2003

ZÁRATE, J.L. Petits Chaperons. Paris: Outworld, 2011

ZAVALA, L. El cuento ultracorto bajo el microscopio. Revista de literatura, 64, 128, p.539-53, 2002

ZAVALA, L. Los estudios sobre minificción: Una teoría literaria en lengua española. El cuento en red, 19, p.37-44, 2009

ZAVALA-a, Lauro. Para analisar a minificção. Minguante <http://www.minguante.com/intro.asp> (este site foi desativado)